

MEMORIA Y CONCIENCIA

LA CRÓNICA HISTÓRICA A TRAVÉS DE LA MIRADA AUTOBIOGRÁFICA. LAS HUELLAS DE LA II GUERRA MUNDIAL EN LOS JAPONESES-AMERICANOS

Efrén Cuevas Álvarez

Al estallar la guerra entre EEUU y Japón, tras el ataque a Pearl Harbor en diciembre de 1941, los prejuicios raciales y la histeria social provocada por la amenaza bélica confluyeron en uno de los episodios más oscuros de la historia de los derechos civiles en Estados Unidos durante el siglo XX: la encarcelación de 120.000 personas de origen japonés, en su mayoría inmigrantes de primera, segunda o tercera generación, en campos de concentración repartidos por todo el país. Esta situación, que se mantuvo entre tres y cuatro años, resulta aún más paradójica si se tiene en cuenta que dos tercios eran ciudadanos estadounidenses. Una paradoja que aumentó aún más cuando el ejército de ese país formó un batallón, el famoso 442, con americanos japoneses, y llegó incluso a organizar una campaña activa de reclutamiento entre los internados en aquellos campos¹.

Estos hechos, ampliamente conocidos en la actualidad en EEUU, han dado lugar en las últimas décadas a un buen número de documentales con un marcado carácter divulgativo, distribuidos sobre todo a través del Japanese American National Museum y del Center for Asian American Media (antiguo NAATA)². En ese contexto

120.000 japoneses-americanos fueron recluidos en campos durante la II Guerra Mundial. Décadas después estos documentales exploran esa herida desde la memoria familiar

han surgido también varios documentales que han abordado desde una perspectiva autobiográfica la huella que aquellos acontecimientos dejaron en la comunidad japonesa asentada en EEUU. Este es el caso de *Family Gathering* (1988), *History and Memory* (1991), *Who's Going to Pay For These Donuts, Anyway?* (1992) y *Rabbit in the Moon* (1999)³. En estos cuatro casos, se trata de trabajos realizados por mujeres "Sansei", término utilizado para las personas inmigrantes de tercera generación residentes en Norteamérica. Sus abuelos, sus padres y varias de las realizadoras sufrieron años de internamiento en aquellos campos durante los años cuarenta. Ahora, décadas después, retornan a aquel tiempo que marcó la existencia de sus familias, y lo hacen con un afán de descubrir las huellas que dejaron aquellos hechos históricos en su memoria e identidad personal y familiar. En todos los casos, se encuentra una profunda herida en su identidad, una grieta en sus esfuerzos por integrar coherentemente las diferentes tradiciones que han dado forma a sus biografías.

Las cuestiones que se plantean son comunes a las recogidas en otros documentales sobre el



“Rabbit in the Moon” plantea como metáfora de aquellos sucesos las fotografías familiares, desubicadas y con el cristal roto, de sus protagonistas

tema, pero en este caso la indagación adquiere una mayor fuerza, al realizarse desde una óptica autobiográfica. Esta perspectiva dota a los documentales aquí estudiados de una mirada novedosa y penetrante, que cautiva al espectador. Por un lado, nos acercan a unos dolorosos hechos históricos que presentan unas resonancias muy contemporáneas, dada la creciente composición multiétnica de nuestras sociedades. Pero lo hacen con un acercamiento personal, no con la pretensión de rellenar una laguna de nuestro conocimiento, sino movidas por la necesidad de curar unas heridas vividas en primera persona, de superar una fractura que sigue pesando sobre la memoria familiar de las cineastas. Ese entrecruzamiento de historia pública y memoria familiar, trazado con un logrado equilibrio en las cuatro películas aquí mencionadas, marca sin duda una de las avenidas más fecundas del documental contemporáneo, en su búsqueda de nuevos caminos que trasciendan los corsés objetivistas de tiempos anteriores, sin por ello caer en un narcisismo ajeno a su contexto social e histórico. Es este último un fenómeno que se observa también en el documental japonés contemporáneo, como explica Abe M. Nornes en su artículo recogido en este libro, al referirse al auge de un “cine privado” de escaso interés por su excesiva introspección. Nornes sitúa al documental autobiográfico realizado en Europa o Norteamérica como ejemplos de un cine personal relevante, pues sus trabajos están imbuidos de contexto social, político o histórico. Su afirmación suena un tanto optimista si consideramos globalmente los documentales de este tipo producidos en los países occidentales, pero resulta del todo pertinente si la referimos a los cuatro trabajos que analizamos en este artículo. Con diferentes enfoques, desde el tono más histórico de *Rabbit in the Moon* hasta el más experimental de *History and Memory*, todos ellos exploran esa memoria per-

sonal en diálogo fecundo con las diferentes dimensiones de la identidad colectiva. Y lo hacen además incorporando fuentes históricas de carácter familiar —fotografías, cartas, películas domésticas— que confrontan con los registros públicos habituales del documental de divulgación, añadiendo una nueva dimensión a su indagación histórica, más cercana a la historia de lo cotidiano y a las diversas manifestaciones de la cultura popular.

Como arranque de nuestro análisis, *Rabbit in the Moon*, dirigida por Emiko Omori y coproducida por ella y su hermana Chizu Omori, constituye quizá la mejor opción, pues es el filme que proporciona un mayor contexto histórico de entre los cuatro aquí estudiados. Las cineastas explican los hechos apoyadas en noticiarios, fotografías de la época o gráficos, acercándose a las convenciones habituales del documental histórico. Sin embargo, la película se aleja de la típica narración omnisciente, para anclarse en la perspectiva de las hermanas Omori, que fueron protagonistas de aquellos sucesos, pues fueron trasladadas, junto con sus padres, a uno de los campos de concentración cuando Emiko tenía un año y Chizu once⁴. Esta perspectiva autobiográfica resulta explícita desde el comienzo, especialmente a través de la voz en off de Emiko, que servirá como guía para el espectador, dotando a la crónica histórica de un tono personal muy claro. La directora subraya además este acercamiento personal al recurrir a su hermana Chizu como entrevistada o testigo principal de aquellos años, complementada por otros protagonistas de aquellos hechos sin relación familiar con Emiko.

La fuente histórica de carácter visual más significativa en *Rabbit in the Moon* son las fotografías familiares, de la familia Omori y de las familias de los otros entrevistados. Su importancia no reside tanto en el tiempo de pantalla que ocupan, que no es mucho, como en su carácter de *leitmo-*

tiv visual en el filme, pues hacen visible el choque entre un pasado traumático y su reevaluación desde el presente. La cineasta recrea esa relación colocando con frecuencia las fotografías en entornos frágiles: con el cristal del marco roto y/o tiradas en el suelo del hipotético campo, lo que las distancia claramente del ámbito doméstico en el que inicialmente estuvieron. De este modo, Emiko ofrece una adecuada metáfora visual, que arranca del registro factual —la fotografía—, pero va más allá, reflejando visualmente el sentimiento de ruptura que aquellos años supusieron en la vida cotidiana de las familias retratadas en las fotografías. Además, entre esas fotografías, la película singulariza una especialmente, que muestra a Emiko y su madre en el campo de concentración. Es la primera foto que se le hizo a Emiko y la última en la que aparece su madre, que moriría al poco de salir de aquel campo. Esta circunstancia, explicada en *off*, hace de esta fotografía un símbolo de todo el filme, al condensar en esa instantánea la fractura provocada en la historia familiar de esa generación por la II Guerra Mundial y el internamiento en los campos.

La directora también recurre a la apropiación de fuentes históricas oficiales de la época, que resultan deslegitimadas en el contexto general del filme. Esto ocurre de un modo muy obvio con las películas de propaganda hechas por el Gobierno por entonces, que al montarlas junto con los testimonios de los entrevistados, se desautorizan por sí mismas. No obstante, esta operación de desmontaje del significado propagandístico es realizada de un modo aún más explícito en una de las ocasiones, cuando la directora muestra dos veces la llegada de nuevas personas a uno de los campos. La primera vez se muestra la imagen acompañada del narrador oficial, que destaca las bondades del lugar y el amable recibimiento. Pero inesperadamente se nos



“Family Gathering” propone un sugerente uso del cine doméstico, como fuente histórica y como catalizador de memorias inventadas

muestra de nuevo las mismas imágenes, esta vez con el testimonio en *off* de uno de los protagonistas, lo cual impregna la escena de un tono oscuro, desacreditando abiertamente la crónica oficial.

A través de estos recursos retóricos, la película va mostrando la crisis de identidad que ha acosado a los protagonistas de aquellos hechos, comenzando por las hermanas Omori. La voz en *off* de Emiko contiene escasas referencias explícitas a dicha crisis, dejando que los testimonios de los entrevistados y su contextualización histórica nos la muestren. No obstante, Emiko arranca su narración en *off* con una reflexión que apunta directamente a esta cuestión y que de algún modo encuadra todo el filme: sobre unas imágenes domésticas de niños con rostros orientales, ella se interroga sobre un hipotético hijo suyo: “Como yo, mi hijo sería un americano atrapado en el cuerpo de una raza extranjera no querida. ¿Podría esconder a mi hijo mi deseo de que él o ella fueran más blancos, para así no sufrir el rechazo que yo sufrí tan sólo por culpa de mi rostro?”. La pregunta encuentra una respuesta problemática a lo largo del filme, hasta adquirir tintes sombríos en las frases finales de Emiko: “Salimos de los campos como nuevos inmigrantes (...) y entramos en un país extraño para nosotros. ¿Quiénes éramos? ¿Cuál era nuestro lugar en esta gran familia americana?”. Esta interpelación acerca de su identidad nacional resume las luchas y sufrimientos de todos aquellos que sufrieron el internamiento, para los que ser estadounidense de origen japonés se convirtió en un imposible, situando a toda una generación frente a un oscuro horizonte vital. Como Emiko continúa diciendo, “el Gobierno logró borrar buena parte de mi pasado cultural. Logró alienarme de mí misma, del rostro con que yo me veo”. No obstante, la imagen final, con Emiko en pantalla por primera vez, sujetando una foto familiar



“History and Memory” combina el registro documental y experimental en su esfuerzo por curar las cicatrices producidas en la identidad familiar

anterior a la guerra, mantiene en primer plano esa sugerente combinación de recuerdos personales y sufrimientos colectivos, al tiempo que parece dejar la cuestión de la fractura identitaria con una nota final de esperanza.

Family Gathering, realizada por Lise Yasui, aborda los mismos sucesos que *Rabbit in the Moon*, pero centrándose en la historia de su abuelo (y por extensión, del resto de su familia)⁵. Yasui usa metraje de archivo en varias ocasiones (noticiarios del ataque a Pearl Harbor o sobre el fin de la guerra), para proporcionar un mínimo de contexto histórico, pero sus principales fuentes son domésticas: desde entrevistas a su padre, a sus tres tías y a su tío, hasta cartas, fotografías y películas domésticas. La indagación de Yasui tiene su origen no tanto en la exploración de los traumas provocados por el internamiento de su familia, como en la necesidad de conocer mejor la vida de sus abuelos, que aparecían ante ella en las películas domésticas que su padre proyectaba en casa. Como ella dice en la voz en *off*, “en las películas había escenas con mis abuelos. Cuando aparecían, mi padre se extendía en historias familiares del pasado, concluyendo con alguna enseñanza sobre el trabajo constante y el estudio. Otras veces no decía nada. Cuanto menos decía, más curiosidad me entraba”. Esa necesidad por conocer su pasado familiar tomó forma en la realización de este filme, que finalmente reveló el coste real de aquel periodo: su abuelo, un líder local antes de la guerra, nunca se recuperó realmente del internamiento y se suicidó cuando tenía 71 años. Le llevó a su padre veintiocho años contarle esto a su hija, precisamente durante la realización del documental.

En la indagación de Yasui, las películas domésticas de su padre juegan un papel fundamental, como camino para conocer su pasado familiar al tiempo que como barrera que le impide acceder a ese pasado, como afirma más tarde

en el filme: “Esperaba que un día mi padre me hablaría de los traumas de su pasado, pero nunca lo hizo. En su lugar, mostraba sus películas domésticas. (...) Para mí, esas películas representaban la frontera entre el padre que conocía y el padre cuyos sentimientos reales sobre su pasado parecía que nunca iba a llegar a conocer”. Esas películas domésticas, junto con la narración de su padre durante las proyecciones familiares, proporcionaron durante años a Lise Yasui un contexto coherente para situar los sucesos familiares. Algunos de estos acontecimientos adquieren en la película una fuerte factualidad, subrayada por la voz en *off* de la cineasta, como cuando vemos una niña y dice: “Esa soy yo en 1959”. Pero otras escenas pierden esa supuesta factualidad, hasta el extremo de servir de fuente visual para memorias inventadas, como observamos en el inicio y el final de *Family Gathering*. En esos dos momentos, de entre los más sugerentes del filme, Yasui muestra una película doméstica de una visita de sus abuelos, mientras ella habla de su recuerdo favorito, de un día en el que estuvo con sus abuelos escuchándoles hasta bien entrada la noche. Ese encuentro nunca ocurrió, pero para Lise Yasui forma parte muy vívida de sus memorias, de un pasado familiar articulado a partir de las sesiones de cine doméstico en su casa. A la cineasta no parece importarle la condición inventada de ese recuerdo, como si así reivindicara la cita de Chris Marker con la que se acaba *Rabbit in the Moon*: “Nosotros no recordamos. Reescribimos la memoria tanto como la historia es reescrita”. No importa si los datos contradicen la memoria de la cineasta (como lo hace la película doméstica que se muestra, en la que ella nunca aparece). Porque de un modo más simbólico, ella pertenece a esa escena, pues la película doméstica no está acabada hasta que es proyectada y compartida por toda la familia. Por eso podemos aceptar su pretensión de formar

parte de esa escena, porque a ella le ha llegado a través de las proyecciones familiares, una experiencia común en la que el recuerdo del encuentro con sus abuelos tomó forma hace ya muchos años.

Family Gathering no parece muy lejana de lo que el historiador Robert A. Rosenstone ha etiquetado como “(real) postmodern history”, que para él está teniendo su desarrollo más propio en los medios audiovisuales⁶. Entre las características que Rosenstone señala para este tipo de nueva historia, algunas de ellas encajan muy bien con esta película: la narración del pasado de modo auto-reflexivo, en función de qué significa para el cineasta historiador; la alteración o invención de incidentes y personajes; y la idea clara de que el presente es el lugar de toda representación y conocimiento del pasado. Esos rasgos encuentran una concreción aún más evidente en la tercera película aquí estudiada, *History and Memory*, realizada por Rea Tajiri, que Rosenstone incluye explícitamente entre sus ejemplos de historia postmoderna. En este filme, Tajiri explora las consecuencias del internamiento en la vida de su madre y en su propia vida, con un formato que está a medio camino entre el documental y el cine experimental⁷. La cineasta trasciende los estándares del documental expositivo, asumiendo el marco histórico como conocido, y en su lugar, se centra en el impacto de aquellos hechos históricos en la sociedad —a través de su representación en los medios populares— y en su familia. Una influencia que ella explora como parte de una búsqueda personal, como afirma en la voz en *off*: “Empecé buscando porque me sentía perdida, desarraigada, como un fantasma que flota sobre la tierra, observando a otros vivir sus vidas sin tener yo una vida para mí”.

Al intentar reconstruir su identidad personal, en el contexto de su historia familiar, Tajiri busca nuevos modos de abordar aquellos aconteci-



Rea Tajiri
Empecé buscando porque me sentía perdida, desarraigada, como un fantasma que flota sobre la tierra, observando a otros vivir sus vidas sin tener yo una vida para mí

mientos del pasado, dada la escasa ayuda de su madre, que como muchas otras de su generación, no recuerda bien aquellos años o prefiere borrarlos de sus recuerdos personales. Tajiri supera esa limitación recreando aquellos tiempos en torno a un suceso que le persigue en su memoria: su madre rellenando una cantimplora en el paisaje desierto del campo de concentración. Tajiri se aleja de la factualidad de la imagen documental, introduciendo varias veces esta escena recreada que marca su memoria de las historias maternas. De este modo, se libera del hechizo que le domina, como narra en la voz en *off*: “Durante años he vivido con esta imagen sin una historia, sintiendo un fuerte dolor, sin saber cómo encajan juntas”. La realización de esta película le ayuda por fin a encontrar un marco narrativo para esa imagen, “a conectar la imagen con la historia”, como ella dice, asumiendo la comprensión narrativa de la identidad como el catalizador de su impulso creativo.

Esta nueva comprensión le ayuda también a salvar el espacio que le separaba de su madre, pues de este modo, como dice hacia al final, “pude perdonar a mi madre su falta de memoria y pude construir esta imagen para ella”. Esta pauta final impregna de hecho todo el filme, pues este no busca una explicación lineal de la historia del internamiento de los japoneses americanos, sino que pretende más bien completar aquellos vacíos en la memoria familiar que estaban condicionando la historia de los suyos. Al final, la imagen de la cantimplora —presentada como el *leitmotiv* visual del filme, una sinécdoque del empeño de la cineasta— cambia su significado cuando encuentra su lugar en la historia, cuando se convierte en un regalo para su madre. Como Glen M. Mimura afirma, “esta conclusión provoca un giro profundo. La imagen no es de hecho una imagen germinal —no lo es más, nunca lo fue—, sino más bien una imagen de cie-



Janice Tanaka
Esperaba
restaurar la
historia familiar y
a través de ese
proceso quizá una
parte de mí misma

rre, literalmente para el texto y simbólicamente para la propia odisea de Tajiri. Es el regalo de una hija a su madre, la reconciliación simbólica que imaginariamente restaura la historia del internamiento en la estructura narrativa de la memoria personal y de la historia familiar”⁸. No es de extrañar, por tanto, que Rosenstone incluya esta película entre sus ejemplos de un nuevo tipo de Historia, pues en ella se encuentran los rasgos antes apuntados para *Family Gathering*, pero también otros que él señala como propios de estos nuevos modos: la comprensión del pasado de un modo parcial y abierto, más que totalizante; la mezcla de pasado y presente, drama y documental; o el abandono del relato tradicional.⁹

El cuarto filme incluido en este estudio, *Who's Going to Pay For These Donuts, Anyway?*, realizado por Janice Tanaka¹⁰, arranca con un enfoque cercano al de *History and Memory*. Tanaka combina en los primeros quince minutos lo personal y lo histórico a través de elementos visuales y sonoros, creando un poderoso collage a partir de grabaciones radiofónicas, discursos públicos, efectos sonoros, noticiarios, fotografías de la época, textos informativos, y la imagen actual, a cámara lenta, de su padre en la calle o de su tío en su casa. Tras este segmento inicial, la película se centra más claramente en los efectos del internamiento de los años cuarenta en su padre y en su tío. La cineasta no había visto a su padre desde que tenía tres años, cuando la familia vivía en los campos de concentración. En 1988, tras la muerte de su madre, decide buscar a su tío y a su padre, encontrando a este último internado en una institución para enfermos mentales. Tanaka decide entonces hacer este filme, como un esfuerzo para recuperar la relación con su padre, para darle un sentido para ella y para sus dos hijos. Una vez más, la involucración de la cineasta en la investigación histórica está

alimentada por una necesidad personal, como ella misma afirma al comienzo del filme, justo después de mencionar la búsqueda de su padre: “Esperaba restaurar la historia familiar y a través de ese proceso quizá una parte de mí misma”. Los paralelismos entre las películas analizadas aquí se ponen de manifiesto de nuevo, pues el planteamiento de Tanaka, con su obra entendida como tarea para entenderse a sí misma a través de la historia familiar, encuentra un eco claro en el modo de plantear sus películas de Emiko Omori y Lise Yasui. La conexión se vuelve aún más estrecha si atendemos a sus frases finales en off: “Cuando tienes un pasado, es más fácil creer que el presente tiene sentido. (...) Quizá con esta perspectiva, se pueda comenzar a mirar el futuro con esperanza”. Estas palabras de Tanaka, situando la comprensión de su identidad personal en un contexto temporal-narrativo, encuentran un reflejo claro en los filmes de Yasui y de Omori, pero sobre todo en el de Tajiri, con su esfuerzo por encontrar una historia para su imagen en *History and Memory*.

Si la memoria es un concepto clave en las películas de estas cuatro mujeres, otro concepto complementario –la amnesia– se erige también como una noción interpretativa fundamental. Como señala Peter X. Feng, la amnesia es clave para explicar los filmes de Tanaka y de Yasui aquí estudiados: en el primer caso, se presenta como un problema patológico debido a una enfermedad mental; y en el segundo, más metafóricamente, causado por una añoranza del pasado.¹¹ Pero la amnesia, o más bien otro concepto afín como es el olvido, también es crucial en *Rabbit in the Moon* y en *History and Memory*. Así se observa en el caso de la madre de Rea Tajiri, que no recuerda casi nada de aquellos años, tampoco la imagen de ella llenando una cantimplora en el campo de Poston. Y una situación cercana se da también con el padre de Emiko Omori, que deli-

beradamente le omitió a sus hijas la historia del suicidio del abuelo, un “olvido” voluntario provocado por el deseo de que ese triste suceso no pesase sobre el futuro de sus hijas. En *Who's Going to Pay For These Donuts, Anyway?*, Tanaka se enfrenta a un caso literal de amnesia, en la persona de su padre, si bien el filme deja ciertas dudas sobre el alcance de esa enfermedad, jugando con una ambigüedad similar a la de los otros filmes, en donde no hay fronteras claras entre sucesos olvidados a causa de una enfermedad o del paso del tiempo y aquellos otros que no se quieren recordar a causa de su doloroso peso. Esto último es lo que ocurre de hecho con la madre de Tanaka, de quien ella nos cuenta que nunca quiso guardar recuerdos materiales en su vida, porque temía volver a perderlos, un miedo que trasladó en cierta medida a su hija. No obstante, la película de Tanaka acaba con una visión positiva sobre el futuro, sobre la permanencia de los lazos familiares, después de haber recobrado la relación con su padre y tras la boda de su hija, que vemos en las escenas finales.



Estos filmes muestran un nuevo modo de relatar la Historia que entrelaza lo público y lo personal, situando la búsqueda de la identidad personal y familiar como el principal motivo para la recapitulación del pasado

Como conclusión, se puede afirmar que estas cuatro películas muestran un nuevo modo de relatar la Historia que entrelaza lo público y lo personal, situando la búsqueda de la identidad personal y familiar como el principal motivo para la recapitulación del pasado. Surgen entonces nuevos modos de contar esa Historia pública, con los formatos convencionales perdiendo fuerza a favor de enfoques más abiertos y experimentales. La facticidad de los documentos —subrayado por ese carácter de verdad no manipulada que poseen sobre todo las fotografías y películas domésticas— es enriquecido aquí por el relato subjetivo de las protagonistas de estas historias familiares, dotando de una perspectiva nueva y sugerente al relato de los acontecimientos relativos al internamiento de los japoneses americanos durante la II Guerra Mundial.

NOTAS

- 1 La bibliografía sobre estos hechos es muy amplia en la actualidad. Para una primera aproximación, se puede consultar la página web del Japanese American National Museum (www.janm.org), que ofrece los datos básicos sobre esos acontecimientos y abundantes referencias bibliográficas.
- 2 Las referencias de estos documentales se pueden encontrar a través de la web en www.janmstore.com y www.naatanet.org. En el caso de NAATA, la mayoría de los documentales están a la venta sólo para instituciones.
- 3 A esos cuatro trabajos habría que añadir el cortometraje *Double Solitaire*, realizado por Corey Ohama en 1997. Otro conocido documental de carácter autobiográfico, *Halving the Bones* (Ruth Ozeki, 1995), contiene referencias a estos hechos, pero de una manera más secundaria.
- 4 Su padre había nacido en Japón y su madre en EEUU, por lo que ellas podrían considerarse Nisei (segunda generación de inmigrantes) o Sansei. Para más información sobre la película, cfr. su página web <http://www.rabbit-in-the-moon.org/>
- 5 *Family Gathering* está comercializada en dos versiones diferentes, de 30 y 60 minutos. Mi análisis se basa en la versión de 30 minutos.
- 6 Cfr. Robert A. Rosenstone, "The future of the Past: Film and the Beginnings of Postmodern History", en Vivian Sobchack (ed.), *The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event*, Londres y Nueva York: Routledge, 1996, pp. 201-218.
- 7 Sobre las fronteras entre el documental y el cine/vídeo experimental, cfr. J. Cerdán y M. Torreiro (eds.), *Documental y vanguardia*, Madrid: Cátedra, 2005. En este libro se incluye un capítulo mío en el que analizo estas prácticas fronterizas en trabajos autobiográficos, entre los que incluyo este film de Tajiri y los de Janice Tanaka.
- 8 Glen M. Mimura, "Antidote for Collective Amnesia? Rea Tajiri's Germinal Image", en Darrel Y. Hamamoto and Sandra Liu (eds.), *Countervisions: Asian American Film Criticism*, Filadelfia: Temple University Press, 2000, p. 157.
- 9 Cfr. R. Rosenstone, "The future of the Past: Film and the Beginnings of Postmodern History", op. cit.
- 10 Janice Tanaka ha realizado otros dos trabajos sobre el mismo tema: el documental *When You Are Smiling: The Deadly Legacy of Internment*; y la videocreación *Memories from the Department of Amnesia*, en la que evoca la figura de su madre, entonces recientemente fallecida, en una mezcla del registro experimental y documental.
- 11 Cfr. Peter X. Feng, *Identities in Motion*, Durham y Londres: Duke University Press, 2002, p. 89.